

A PINTURA EM VOYAGE ATOUR DE MA CHAMBRE

THE PAINTING IN VOYAGE ATOUR DE MA CHAMBRE

Giseli SEEGER¹

Resumo: Este artigo reflete sobre a influência da pintura em *Voyage autour de ma chambre* (1794), de Xavier de Maistre. Nessa obra, o narrador revela um interesse especial pelos jogos de luz, pela decomposição das cores e pela influência das variações cromáticas sobre os homens; assim também, certas impregnações discursivas e modos de tecer visões do mundo denunciam no narrador o pintor de quadros. Tal influência contribui para instaurar o privilégio da viagem interior, considerada a grande inovação da narrativa de Maistre e seu maior contributo à tradição literária posterior.

Palavras-chave: *Voyage autour de ma chambre*. Xavier de Maistre. Pintura.

Abstract: This article analyzes the influence of painting in Xavier de Maistre's *Voyage autour de ma chambre* (1794). In this work the narrator reveals a special interest in the plays of light, the decomposition of colors and the influence of chromatic variations on men; furthermore, certain discursive impregnations and ways of weaving world's vision denounce in the narrator the paintings of tableaux. Such influence contributes to instituting the privilege of the interior journey, considered the great innovation of Maistre's narrative and its greatest contribution to the later literary tradition.

Key-Words: *Voyage autour de ma chambre*. Xavier de Maistre. Painting.

No ensaio que dedicou a Xavier de Maistre, em 1839, Sainte-Beuve apontou como um dos grandes méritos do escritor a simplicidade, “le goût simple”. Para ele, um narrador como o de *Voyage autour de ma chambre* (1794) fornece “une quantité de réflexions philosophiques aussi fines et aussi profondes que le fauteuil psychologique en a jamais pu inspirer tout son méthodique appareil aux analyseurs de profession” (SAINTE-BEUVE, 1911, p. 14-15). O próprio escritor reconhece que “l'étude approfondie du monde ramène toujours ceux qui l'ont faite avec fruit à paraître simples et sans pretentions” (MAISTRE, 19-- , p. 294). A aparente simplicidade da *Voyage* reside em que, em vez de deslocar-se de um ponto a outro do globo terrestre, como fizeram muitos heróis desde Homero até Sterne, o narrador protagonista percorre o espaço exíguo de “um retângulo que mede trinta e seis passos” e que comporta uma variedade diminuta de objetos – uma lareira, uma secretária, uma escrivadinha, seis cadeiras, duas mesas, um busto, uma poltrona, um leito, quadros e estampas, um espelho e algumas prateleiras que servem de

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Contato: giseliseeger@gmail.com

biblioteca. Dada a exiguidade do espaço e o prosaísmo dos elementos que o compõem, a história pode mesmo parecer demasiado simples à primeira vista; e o tom despretensioso com que o narrador anuncia seu roteiro corrobora a primeira impressão:

Todavia, a minha viagem há de conter mais do que isso [os trinta e seis passos de que é formado o retângulo do cômodo]: atravessarei o quarto muitas vezes no comprimento e na largura, ou então diagonalmente, sem seguir regra nem método. — Farei até ziguezagues, e percorrerei todas as linhas possíveis em geometria, se a necessidade o exigir. (MAISTRE, 2008, p. 15)²

Ora, a principal inovação da obra-prima de Maistre consiste na introdução de “uma nova maneira de viajar” (MAISTRE, 2008, 12): num momento histórico em que proliferam os relatos de viagem aos cantos mais exóticos do globo, a *Voyage* processa-se na imaginação do narrador. O que encontramos nesse diário de viagem são os escrutínios a que o viajante submete seu íntimo, meditações sentimentais, morais e filosóficas cuja amplitude transcende muito as paredes limitantes do aposento que percorre. Mas, se a viagem se passa *in absentia* do mundo externo, o conteúdo das digressões não é desligado da realidade histórica. Isso porque o contexto com o qual a ficção de Maistre dialoga é precisamente o da Revolução Francesa, com sua imensa variedade de implicações sociais, morais e intelectuais. Em seu itinerário imaginativo, o narrador articula os temas universais da morte, do abandono, da amizade, da miséria, da traição com os motivos temáticos específicos do traumatismo de guerra e dos progressos científicos e industriais.

Ao leitor, que vai sempre ao lado do viajante, cabe ter em vista que acompanha duas criaturas heterogêneas, porque, segundo ele, o homem é composto de uma alma (*l'âme*, isto é, a consciência) e de um corpo (*la bête* ou *l'autre*, ou seja, o animal, a matéria, o instinto): a besta, ente sensível e perfeitamente distinto da alma, tem seus próprios gostos, inclinações e vontades — não está acima dos animais senão por ser melhor educada e provida de órgãos mais perfeitos. Ambas as partes são absolutamente distintas, mas se encontram de tal modo encaixadas e sobrepostas que é necessária à alma uma certa superioridade sobre a besta para estar em condição de distinguir-se (MAISTRE, 2008, p. 18). Se a alma pode fazer-se obedecer pela besta, esta obriga muitas vezes aquela a agir contra a sua vontade:

Quando estais lendo um livro, caro senhor, e uma idéia mais agradável entra de repente em vossa imaginação, a vossa alma imediatamente se deixa agarrar e esquece o livro, enquanto os olhos vão seguindo maquinalmente as palavras e

² No original, “Mon voyage en contiendra cependant davantage ; car je traverserai souvent en long et en large, ou bien diagonalement, sans suivre de règle ni de méthode. — Je ferai même des zigzags, et je parcourrai toutes les lignes possibles en géométrie, si le besoin l'exige” (MAISTRE, 19--., p. 31).

as linhas; acabais a página sem compreendê-la e sem vos lembrardes do que lestes. — Isto vem do fato de que a vossa alma, tendo ordenado à companheira que continuasse a leitura, não a advertiu da ligeira falta que ia fazer; de modo que a *outra* continuava a leitura que a vossa alma não mais ouvia. (MAISTRE, 2008, p. 20)³

A proposta metafísica sobre a dupla composição do homem, para além de instaurar o privilégio da introjeção e permitir a exploração da experiência subjetiva, é uma estratégia narrativa que permite ao narrador saltar alternadamente entre os planos da ação externa e da ação interna sem prejuízo da coerência da obra: é que, concedida à alma a possibilidade de escapar a fronteiras espaciotemporais ao sabor das digressões, a ação não se limita ao espaço do quarto, tampouco o alcance temporal da história fica reduzido aos quarenta e dois dias de reclusão do narrador:

Desde a expedição dos argonautas até a assembléia dos notáveis, desde o mais profundo dos infernos até a última estrela fixa para lá da Via-Láctea, até os confins do universo, até as portas do caos, eis o vasto campo por onde passeio de um lado para o outro, e muito à vontade; pois o tempo não me falta mais que o espaço. (MAISTRE, 2008, p. 65)⁴

Quanto ao estilo, destaca-se a liberdade formal da narrativa, manifesta em capítulos curtos, no recurso constante a anacronias e suspensões e na inserção de pequenas narrativas aparentemente destituídas de conexão temática entre si.

É consenso entre a crítica que a obra de Maistre é um dos textos fundamentais para a formação do romance moderno, acompanhando, na ficção de língua francesa, aquela renovação operada por Defoe, Swift, Richardson, Fielding e Sterne no terreno da ficção de língua inglesa. Não obstante esse reconhecimento, uma parcela de estudiosos, desde Sainte-Beuve, insistiu em considerá-lo mero imitador de Sterne, a quem deveria sua tonalidade intimista e muito do seu humor irônico. É certo, porém, que, como observa Valentin Facioli (2008, p. 158), Maistre é muito mais do que “sobrinho literário” do escritor irlandês. O autor encontra sua filiação numa tradição que vem de muito longe, em matrizes como o *Don Quixote* (1605/1615), de Cervantes, *La vie de Gargantua et de Pantagruel* (1532/1564), de Rabelais, os *Essais* (1580), de Montaigne, e o *Jacques, le fataliste* (1796), de Diderot:

³ “Lorsque vous lisez un livre, monsieur, et qu’une idée plus agréable entre tout à coup dans votre imagination, votre âme s’y attache tout de suite et oublie le livre, tandis que vos yeux suivent machinalement les mots et les lignes ; vous achevez la page sans la comprendre et sans vous souvenir de ce que vous avez lu. — Cela vient de ce que votre âme, ayant ordonné à sa compagne de lui faire la lecture, ne l’a point avertie de la petite absence qu’elle allait faire ; en sorte que l’autre continuait la lecture que votre âme n’écoutait plus” (MAISTRE, 19--., p. 35).

⁴ “Depuis l’expédition des Argonautes jusqu’à l’assemblée des Notables, depuis le fin fond des enfers jusqu’à la dernière étoile fixe au delà de la voie lactée, jusqu’aux confins de l’univers, jusqu’aux portes du chaos, voilà le vaste champ où je me promène en long et en large, et tout à loisir ; car le temps ne me manque pas plus que l’espace” (MAISTRE, 19--., p. 76).

Essas matrizes podem, de modo geral, ser vistas sob o ângulo da ruptura com a tradição clássica. Elas operam primeiramente e, sobretudo, o estatuto de uma grande liberdade inventiva de gênero e formas literárias que lhes garante o pioneirismo e a permanência de um “certo espírito moderno”. São prenunciadoras de conquistas técnicas e estilísticas que só seriam incorporadas e consolidadas pelo romance séculos depois. Ao mesmo tempo, essas formas livres anunciam, por assim dizer, a face eclética e compósita que o romance passaria a ter a partir de meados dos setecentos, passando a expressar o “desencanto” do quotidiano burguês em formação. (FACIOLI, 2008, p. 158)

Além disso, se foi influenciado por uma larga tradição, que por certo abrange seus contemporâneos, não só ingleses, mas também alemães, Maistre também desempenhou sobre seus sucessores franceses uma influência forte demais para ser obliterada. O escritor foi “um dos primeiros escritores da língua francesa a prenciar, ainda no século XVIII, o romantismo que revolucionaria em seguida as artes no Ocidente” (FACIOLI, 2008, p. 153). No momento histórico em que escreve sua *Voyage*, começam a entrar em curso aquelas grandes convulsões que vieram projetar o Romantismo como a concepção do mundo dominante entre os anos finais do século XVIII e meados do século XIX. Como se sabe, a sensibilidade que nasceria da transição entre o *Ancien Régime* e o liberalismo consolidou-se na literatura francesa somente a partir da década de 1830. Porém já em Xavier de Maistre, o eu narrador figura como centro da realidade e a vida interior, como sinônimo de profundidade e liberdade. Aliás, dotada de uma tonalidade pessimista e melancólica, a *Voyage* de Maistre prefigura na ficção de língua francesa não apenas o privilégio da subjetividade e da imaginação, como também muitos outros aspectos caros ao Romantismo, dentre os quais a valorização da arte como tradução do que se passa no interior do artista e o entendimento da Natureza como espetáculo envolvente, em profunda correlação com as mais díspares tonalidades de que se colore a vida interior do artista.

Entre os aspectos da obra mais explorados pelas críticas portuguesa e brasileira, estão as afinidades entre a obra de Maistre e as de Almeida Garret e Machado de Assis. É sempre lembrada a conhecida abertura das *Viagens na minha terra* (1846), em que o narrador viajante concede que “viaje à roda do seu quarto quem está à beira dos Alpes, de Inverno, em Turim, que é quase tão frio como S. Petersburgo”, mas reconhece que, com o clima português, “com este ar que Deus nos deu, onde a laranjeira cresce na horta, e o mato é de murta”, o próprio Maistre, se ali escrevesse, “ao menos ia até ao quintal” (GARRET, 1972 p. 9); examinam-se principalmente as semelhanças entre seus estilos livres e digressivos. Já quando se apontam as afinidades entre Maistre e Machado de Assis, para além de retomar-se a menção às “rabugens de pessimismo” (ASSIS, 1997, p. 513) que o defunto autor admite ter tomado emprestado de Maistre nas suas

Memórias Póstumas (1881), atenta-se ao grau em que o brasileiro deve ao saboiano a adoção do princípio metafísico da dualidade da personalidade e sua “técnica de narrador caprichoso, digressivo e arbitrário” (FACIOLI, 2008, p. 162).

Menos explorados por nossa crítica são os aspectos mais ou menos intrínsecos à obra de Maistre, entre eles, aquele que neste trabalho nos importa especialmente: a importância concedida à pintura. Em *Voyage autour de ma chambre*, o narrador apresenta-se como pintor e deixa entrever em seu relato um particular interesse pelos jogos de luz, pela decomposição de cores e pela influência das variações cromáticas sobre os homens. Neste romance, observamos impregnações discursivas e modos de tecer visões do mundo que denunciam no narrador o pintor de quadros.

São sobretudo as dissertações do narrador em torno da pintura que nos permitem inferir a importância que ele concede a esta arte e o modo como compreende seu exercício. Nas primeiras páginas do relato, o viajante evoca uma meditação empreendida por sua alma enquanto conduzida pela besta ao palácio do rei:

“Que arte sublime é a pintura!”, pensava a minha alma; feliz aquele que foi tocado pelo espetáculo da natureza, que não é obrigado a fazer quadros para viver, que não pinta unicamente por passatempo, mas que, impressionado pela majestade de uma bela fisionomia e pelos jogos admiráveis da luz que se funde em mil tons sobre o rosto humano, esforça-se por alcançar em suas obras o efeito sublime da natureza humana. Feliz também o pintor a quem o amor da paisagem arrasta a passeios solitários, que sabe exprimir sobre a tela o sentimento de tristeza que lhe inspira um bosque sombrio ou um campo deserto! Suas produções imitam e reproduzem a natureza; ele cria mares novos e negras cavernas desconhecidas pelo sol: à sua ordem, verdes bosques saem do nada, o azul do céu reflete-se nos seus quadros; [...] a imaginação se perde nas estradas silenciosas desse país ideal; azulados longínquos confundem-se com o céu, e a paisagem inteira, repetindo-se nas águas de um rio tranquilo, forma um espetáculo que nenhuma língua pode descrever. (MAISTRE, 2008, p. 20-21)⁵

O tom da meditação é laudatório, em consonância com a própria concepção de arte veiculada: uma concepção expressivista, segundo a qual o artista bem sucedido é, antes de tudo, movido pelo espetáculo inefável da natureza. Tendo sido “impressionado” por tal espetáculo,

⁵ “« Que la peinture est un art sublime ! pensait mon âme ; heureux celui que le spectacle de la nature a touché, qui n'est pas obligé de faire des tableaux pour vivre, qui ne peint pas uniquement par passe-temps, mais qui, frappé de la majesté d'une belle physionomie et des jeux admirables de la lumière qui se fond en mille teintes sur le visage humain, tâche d'approcher dans ses ouvrages des effets sublimes de la nature ! Heureux encore le peintre que l'amour du paysage entraîne dans des promenades solitaires, qui sait exprimer sur la toile le sentiment de tristesse que lui inspire un bois sombre ou une campagne déserte ! Ses productions imitent et reproduisent la nature ; il crée des mers nouvelles et de noires cavernes inconnues au soleil : à son ordre, de verts bocages sortent du néant, l'azur du ciel se réfléchit dans ses tableaux ; [...] : l'imagination se perd dans les routes silencieuses de ce pays idéal ; des lointains bleuâtres se confondent avec le ciel, et le paysage entier, se répétant dans les eaux d'un fleuve tranquille, forme un spectacle qu'aucune langue ne peut décrire »” (MAISTRE, 19--., p. 36).

esforça-se por “expressar”, “imitar” ou “reproduzir” na obra o seu efeito sublime. A noção de expressivismo comunicada pela obra de Maistre já é cara, nesse momento, ao Romantismo germânico em curso: a arte tenta reduplicar, ainda que de maneira sempre insuficiente, os objetos naturais, “a linguagem dos sentimentos e das próprias coisas”. Ao “poder cognoscente”, “mediador entre o Eu e a natureza exterior”, os românticos dão o nome de “gênio”, a que associam a inspiração, a “intuição” simultaneamente criadora e expressiva, da imaginação poética. Nos românticos, também vemos aprofundada tal concepção dialógica entre artista e natureza: “as formas naturais com que o artista dialoga, e que falam à sua alma, falam-lhe de alguma outra coisa; falam-lhe do elemento espiritual que se traduz nas coisas”, estas que são ao mesmo tempo “signos visíveis e obras sensíveis” e que atestam “a existência do invisível e do supra-sensível” (NUNES, 1993, p. 64-67).

Na sua segunda dissertação em torno da pintura, o viajante defende a preeminência da pintura em relação à música. Para sustentar sua tese, vale-se de dois argumentos: o da permanência dos efeitos encantatórios da pintura no decurso dos séculos e o da necessidade do pleno emprego das competências da “alma” na sua execução. Segundo ele, “a música está sujeita à moda, e a pintura não o está – os trechos de música que enterneciam nossos avós são ridículos para os amadores dos nossos dias”, enquanto “Os quadros de Rafael hão de encantar a nossa posteridade como já arrebataram nossos antepassados” (MAISTRE, 2008, p. 44)⁶. De acordo com seu princípio da dualidade do homem, propõe ser possível ensinar “a besta humana a tocar cravo”, mas impossível, por outro lado, “pintar a coisa mais simples do mundo sem a alma empregar aí todas as suas faculdades” (MAISTRE, 2008, p. 46)⁷. É certo que, ao empreender tal dissertação, o viajante interessa-se menos por explorar as especificidades e virtudes de cada arte do que por apontar as armadilhas da argumentação: se a princípio adota um tom dogmático, logo as objeções de Mme. de Hautcastel vêm esfacelar sua convicção inicial. Ainda assim, as premissas de que se vale explicitam as principais concepções que regem sua obra: a pintura tem o condão de influir profundamente sobre os homens; e ao pintor é necessária uma aguda consciência técnica.

Na *Voyage*, a vocação artística do pintor revela-se, com efeito, na acuidade sensorial de certas descrições. Algumas são dotadas de nuances cromáticas que parecem ter sido vislumbradas por artista habituado a captar as incidências da luz sobre os objetos:

⁶ “[...] la musique est sujette à la mode, et la peinture ne l’est pas. Les morceaux de musique qui attendrissaient nos aïeux sont ridicules pour les amateurs de nos jours” ; “Les tableaux de Raphaël enchanteront notre postérité comme ils ont ravi nos ancêtres” (MAISTRE, 19--., p. 57).

⁷ “[...] élever la bête humaine à toucher du clavecin”; “peindre la chose du monde la plus simple sans que l’âme y emploie toutes ses facultés” (MAISTRE, 19--., p. 58).

Depois da minha poltrona, caminhando para o norte, descobre-se o meu leito, que está colocado ao fundo do meu quarto, e que estabelece a mais agradável perspectiva. Ele está disposto da maneira mais feliz: os primeiros raios do sol vêm divertir-se em minhas cortinas. — Eu os vejo, nos belos dias de verão, avançarem ao longo da parede branca à medida que o sol vai subindo: os olmos que ficam diante da minha janela dividem-no de mil maneiras e os fazem balançar sobre o meu leito, cor-de-rosa e branco, que espalha para todos os lados uma luz encantadora pela sua reflexão. (MAISTRE, 2008, p. 17-18)⁸

Aqui, é digna de nota a precisão com que, a partir dessa posição, vai acompanhando o avanço dos raios de luz desde as cortinas e a parede branca até ao leito e ao cômodo; o modo como constrói pictoricamente a divisão, a oscilação e a disseminação dos raios; e finalmente, a valorização do efeito encantatório do fenômeno sobre o sujeito que vê. O particular interesse do narrador pelos “admiráveis jogos da luz” (MAISTRE, 2008, p. 20) manifesta-se ainda na seleção lexical da obra, que privilegia o campo semântico da luminosidade através de termos como “sol” (“*soleil*”), “luz” (“*lumière*”), “faísca” (“*étincelle*”), “cores” (“*couleurs*”), “prisma” (“*prisme*”), “brilhantes” (“*brillants*”) e “radiosa” (“*ravissante*”). O mesmo interesse revela-se na valorização da influência das nuances cromáticas sobre os homens. Conforme o viajante, “as cores influem sobre nós a ponto de nos alegrarem ou entristecerem, segundo os seus tons” (MAISTRE, 2008, p. 26)⁹. Graças a esse influxo é que os agradáveis cor-de-rosa e branco de seu leito contribuem para o prazer que ali encontra:

O cor-de-rosa e o branco são duas cores consagradas ao prazer e à felicidade. — A natureza, dando-as à rosa, deu-lhe a coroa do império de Flora; e quando o céu quer anunciar ao mundo um formoso dia, pinta as nuvens com essa tinta encantadora ao nascer do sol. (MAISTRE, 2008, p. 26-27)¹⁰

Para dar “o mais belo exemplo imaginável da superioridade dessas duas cores sobre todas as outras, e da sua influência sobre a felicidade dos homens” (MAISTRE, 2008, p. 27)¹¹, evoca o dia em que, ao acompanhar uma jovem de nome Rosália por um atalho íngreme, o narrador e seus companheiros deslumbram-se diante da imagem da bela figura:

⁸ “Après mon fauteuil, en marchant vers le nord, on découvre mon lit, qui est placé au fond de ma chambre, et qui forme la plus agréable perspective. Il est situé de la manière la plus heureuse : les premiers rayons du soleil viennent se jouer dans mes rideaux. — Je les vois, dans les beaux jours d’été, s’avancer le long de la muraille blanche, à mesure que le soleil s’élève : les ormes qui sont devant ma fenêtre les divisent de mille manières, et les font balancer sur mon lit, couleur de rose et blanc, qui répand de tous côtés une teinte charmante par leur réflexion” (MAISTRE, 19--., p. 32).

⁹ “[...] les couleurs influent sur nous au point de nous égayer ou de nous attrister suivant leurs nuances” (MAISTRE, 19--., p. 41).

¹⁰ “Le rose et le blanc sont deux couleurs consacrées au plaisir et à la félicité. — La nature, en les donnant à la rose, lui a donné la couronne de l’empire de Flore ; et lorsque le ciel veut annoncer une belle journée au monde, il colore les nues de cette teinte charmante au lever du soleil” (MAISTRE, 19--., p. 41).

¹¹ “le plus bel exemple imaginable de la supériorité de ces deux couleurs sur toutes les autres, et de leur influence sur le bonheur des hommes” (MAISTRE, 19--., p. 42).

[...] a amável Rosália caminhava adiante; a sua agilidade dava-lhe asas: não podíamos segui-la. — De repente, chegando ao cume de um outeiro, ela se voltou para nós [...]: — Jamais talvez as duas cores que elogio teriam um triunfo assim. — As suas faces afogueadas, os seus lábios de coral, os seus dentes brilhantes, o seu pescoço de alabastro, sobre um fundo de verdura, impressionaram todos os olhares. [...] Não digo nada dos seus olhos azuis nem do olhar que nos lançou, porque sairia do meu assunto e, além disso, porque é uma coisa em que penso o menos possível. (MAISTRE, 2008, p. 27)¹²

A cor de fogo, o coral, o branco brilhante, o branco do alabastro, o fundo verde e o azul compõem um quadro cromático de tal modo encantador que o narrador-viajante prostra-se impedido de recomeçar seu trabalho. No próximo capítulo, é incapaz de proferir qualquer palavra além de “outeiro” (“*le tertre*”), a qual situa no centro de uma sucessão de linhas pontilhadas — excentricidade gráfica da qual Machado mais tarde tiraria proveito. Ainda no capítulo seguinte, admite que “são baldados os esforços de seguir sua viagem: é preciso abandonar a partida e descansar aqui bem contra a vontade: um alto militar” (MAISTRE, 2008, p. 28)¹³. O estado de êxtase do artista viajante é tão intenso e duradouro que sua narrativa só é retomada dois capítulos após a evocação do episódio.

É igualmente significativo quanto às influências das cores sobre os homens o capítulo destinado ao seu lamento pela morte de um amigo em guerra. Nele, o viajante demonstra o particular influxo dos estágios da luz natural sobre seu luto: a passagem de um estado espiritual de intensa melancolia a outro de radiante esperança. A meditação compreende dois momentos, a noite e o dia:

[...] à noite, enquanto a lua brilha no céu e eu medito próximo desse triste lugar, ouço o grilo prosseguir alegremente o seu canto infatigável, oculto debaixo da erva que cobre o túmulo silencioso do meu amigo. A destruição insensível dos seres e todas as desgraças da humanidade, nada contam no grande todo. [...] O homem não é mais que um fantasma, uma sombra, um vapor que se dissipa nos ares... (MAISTRE, 2008, p. 40)¹⁴

¹² “L’aimable Rosalie était en avant ; son agilité lui donnait des ailes : nous ne pouvions la suivre. — Tout à coup, arrivée au sommet d’un tertre, elle se tourna vers nous pour reprendre haleine, et sourit à notre lenteur. — Jamais peut-être les deux couleurs dont je fais l’éloge n’avaient ainsi triomphé. — Ses joues enflammées, ses lèvres de corail, ses dents brillantes, son cou d’albâtre, sur un fond de verdure, frappèrent tous les regards. [...] Je ne dis rien de ses yeux bleus, ni du regard qu’elle jeta sur nous, parce que je sortirais de mon sujet, et que d’ailleurs je n’y pense jamais que le moins qu’il m’est possible” (MAISTRE, 19--., p. 41-42).

¹³ “Les efforts sont vains ; il faut remettre la partie et séjourner ici malgré moi : c’est une étape militaire” (MAISTRE, 19--., p. 42).

¹⁴ “[...] le soir, tandis que la lune brille dans le ciel, et que je médite près de ce triste lieu, j’entends le grillon poursuivre gaiement son chant infatigable, caché sous l’herbe qui couvre la tombe silencieuse de mon ami. La destruction insensible des êtres et tous les malheurs de l’humanité sont comptés pour rien dans le grand tout. [...] L’homme n’est rien qu’un fantôme, une ombre, une vapeur qui se dissipe dans les air” (MAISTRE, 19--., p. 53).

Coberto o mundo de sombra, ou, antes, iluminado pela luz débil da lua, o narrador lamenta a indiferença da natureza à sorte do homem. É sob a influência desse estágio do dia que observa a imagem do grilo a prosseguir alegremente o seu canto sob a erva que cobre o túmulo do amigo. Ao reconhecer na imagem a cruel insistência da vida, desespera-se e fixa sua desesperança no aforismo final, que equipara o homem ao fantasma, à sombra e ao vapor que se dissipa nos ares – todos os três termos vêm confirmar a soturnidade da hora e sua consonância com o estado de espírito da personagem. Passando-se, porém, da sombra à luz, da noite ao dia, desvanecem-se também suas negras conclusões e então considera já não a morte, mas a imortalidade da alma:

Mas a alva matinal começa a branquear o céu; as idéias negras que me agitavam desvanecem-se com a noite, e a esperança renasce no meu coração. — Não, aquele que inunda assim o oriente de luz não a fez brilhar aos meus olhos para mergulhar-me dentro em breve na noite do nada. [...] Não, o meu amigo não entrou no nada; qualquer que seja a barreira que nos separe, hei de tornar a vê-lo. Não é num silogismo que eu fundo a minha esperança – o vôo de um inseto que atravessa os ares basta para me persuadir; e muitas vezes o aspecto do campo, o perfume dos ares e não sei que encanto derramado em torno de mim, elevam de tal modo meus pensamentos que uma prova invencível da imortalidade da alma entra com violência na minha alma e a ocupa inteira. (MAISTRE, 2008, p. 41)¹⁵

Xavier de Maistre prefigura na ficção de língua francesa um motivo já bastante caro ao Romantismo alemão em curso – o entrosamento entre elementos naturais e espirituais, ou ainda, o entendimento interno da natureza. Se, no primeiro momento, deve-se aos influxos da sombra noturna a conclusão de que a vida e a morte do homem são irrisórias no fluxo da natureza, no segundo, é a alva matinal quem influencia a confiança do narrador-personagem na imortalidade. Neste, como no primeiro momento, a convicção é fixada mediante a observação do fluxo infatigável da natureza – o inseto a atravessar os ares e muitas vezes o aspecto do campo, o perfume dos ares e não sei que encanto derramado em torno de si. Diante do mesmo acontecimento (a prossecução do fluxo da natureza), o que se altera é a disposição do observador, sua passagem da melancolia ao entusiasmo, influenciada pela incidência da luz. É esta

¹⁵ “Mais l’aube matinale commence à blanchir le ciel; les noires idées qui m’agitaient s’évanouissent avec la nuit, et l’espérance renaît dans mon cœur. — Non, celui qui inonde ainsi l’orient de lumière ne l’a point fait briller à mes regards pour me plonger bientôt dans la nuit du néant. [...] Non, mon ami n’est point entré dans le néant ; quelle que soit la barrière qui nous sépare, je le reverrai. — Ce n’est point sur un syllogisme que je fonde mes espérances. — Le vol d’un insecte qui traverse les airs suffit pour me persuader ; et souvent l’aspect de la campagne, le parfum des airs, et je ne sais quel charme répandu autour de moi, élèvent tellement mes pensées, qu’une preuve invincible de l’immortalité entre avec violence dans mon âme et l’occupe tout entière” (MAISTRE, 19--., p. 53).

que, num jogo de reflexão especular entre sujeito e mundo natural, faz corresponder sombra e desesperança, por um lado, e alva e esperança, por outro.

A mais ostensiva manifestação da pintura na narrativa de Maistre processa-se, entretanto, entre os capítulos XX e XXVII, em que o narrador submete a exame os quadros e estampas fixados à parede do cômodo. Sendo a mais evidente manifestação da pintura na obra, não é a menos relevante na sua tessitura ideológica.

A primeira estampa é uma pintura de Charlotte e Albert, personagens de *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), e alude ao momento em que a heroína enxuga as armas de Albert, de que Werther se valeria para por cobro à própria vida:

Negros pressentimentos e todas as angústias do amor sem esperança e sem consolo se vêem impressos em sua fisionomia, enquanto o frio Alberto, cercado de pilhas de processos e de papéis velhos de toda espécie se volta friamente para desejar boa viagem ao seu amigo. (MAISTRE, 2008, p. 38-39)¹⁶

A seleção desta cena tanto confirma a influência do Romantismo alemão em curso sobre a narrativa quanto deixa entrever certas proximidades entre os caracteres do narrador de Maistre e Werther: guardadas as diferenças entre a história da paixão devastadora deste e o relato imaginativo daquele, já à primeira vista podemos detectar em ambas o vigor com que o sujeito e seu mundo interior se evidenciam, o privilégio da viagem interior e a identificação entre vida interior, profundidade e libertação. De fato, algumas sentenças que abrem o diário de Werther bem poderiam ter saído da boca do narrador de Maistre: “Meto-me dentro de mim mesmo e acho aí um mundo” (GOETHE, 2012, p. 24) e “por mais limitado que esteja em seus movimentos, ele [o homem consciente] mantém no coração a doce sensação da liberdade, sabendo que poderá deixar o cárcere quando quiser” (GOETHE, 2012, p. 25).

A segunda estampa consiste na imagem da família de Ugolino, a sucumbir de fome. Trata-se do conde Ugolino della Gherardesca, personalidade histórica ficcionalizada por Dante no canto XXXII do “Inferno”. A cena recria o terrificante castigo do conde Ugolino. Uma das principais autoridades de Pisa, este procura evadir-se à divisão do poder com Nino, seu neto. Para isso, trai seu próprio partido ao aliar-se ao arcebispo Ruggieri, com quem confabula a eliminação de Nino e seus correligionários. Tendo assumido o poder e temendo vê-lo em risco, trama ainda o assassinato do próprio sobrinho, Anselmo da Capraia. Mas é Ruggieri quem finalmente acaba por traí-lo ao acusá-lo de deslealdade à população – de onde decorrem uma insurreição popular e sua condenação à reclusão perpétua numa torre (a “torre da fome”) junto

¹⁶ “De noirs pressentiments et toutes les angoisses de l’amour sans espoir et sans consolation sont empreints sur sa physionomie ; tandis que le froid Albert, entouré de sacs de procès et de vieux papiers de toute espèce, se tourne froidement pour souhaiter un bon voyage à son ami” (MAISTRE, 19--., p. 51).

dos filhos Uguccione e Gaddo e dos netos Anselmuccio e Brigata; todos estes expiram famintos em pouco tempo.

É a família do infeliz Ugolino morrendo de fome: em torno dele, um de seus filhos está estendido, sem movimento, a seus pés; os outros estendem-lhe os braços enfraquecidos e pedem-lhe pão, enquanto o infeliz pai, encostado a uma coluna da prisão, o olhar fixo e esgazeado, o rosto imóvel – na horrível tranquilidade que dá o último período do desespero – morre ao mesmo tempo sua própria morte e a de todos os seus filhos, e sofre tudo quanto a natureza pode sofrer. (MAISTRE, 2008, p. 42)¹⁷

Como na imagem anterior, nesta predomina a sombra da morte e convocam-se os sentidos da dor, do sofrimento, do desespero. Na imagem extraída dos sofrimentos de Werther, esses sentidos se reúnem sob o signo do padecimento espiritual; aqui, o sofrimento do corpo, a dor fisicamente entranhada, vem servir-lhe de complemento.

A terceira estampa é a representação pictórica de Nicolas de Assas (1733-1760), capitão francês do Régiment d'Auvergne, lembrado pela sua morte heroica, às vésperas da batalha de Kloster Kampen, em 1760, durante a Guerra dos Sete Anos. Ao adentrar a floresta onde, no dia seguinte, ocorreria a batalha, foi repentinamente cercado e morto por cem soldados ingleses munidos de baionetas. Antes de expirar, teria pronunciado um grito de alarme aos companheiros franceses, a denunciar a presença de inimigos. “Bravo cavaleiro de Assas”, exalta o narrador de Maistre, “eis-te expirando debaixo de cem baionetas, com um esforço de coragem, com um heroísmo que já não se conhece em nossos dias!” (MAISTRE, 2008, p. 42)¹⁸. Aqui, o sofrimento e a morte são igualmente convocados, mas a primeira é revestida de uma apreciação positiva ao associar-se aos valores dignificantes da bravura e da coragem.

A quarta é a imagem de uma negra a chorar a traição e o abandono do amante debaixo de palmeiras. Segundo a professora Sandra Stroparo (2009), é possível que a imagem corresponda à ilustração da história de “Narrative of Joanna”, uma das crônicas contidas em *Narrative of a Five Years Expedition against the Revolted Negroes of Surinam* (1796), do soldado britânico holandês John Gabriel Stedman. Nessa narrativa, Joanna, grávida de seu raptor inglês, é vendida como escrava na América do Sul. De acordo com Stroparo, histórias como essa, “datadas de fins do século XVIII e início do século XIX, já retratavam o horror [...] que a Europa começava a sentir em relação ao mundo escravocrata que ela própria tinha criado” (MAISTRE, 2009, p. 50).

¹⁷ “C’est la famille du malheureux Ugolin expirant de faim : autour de lui, un de ses fils est étendu sans mouvement à ses pieds ; les autres lui tendent leurs bras affaiblis et lui demandent du pain, tandis que le malheureux père, appuyé contre une colonne de la prison, l’œil fixe et hagard, le visage immobile, — dans l’horrible tranquillité que donne le dernier période du désespoir, — meurt à la fois de sa propre mort et de celle de tous ses enfants, et souffre tout ce que la nature humaine peut souffrir” (MAISTRE, 19-- , p. 55).

¹⁸ “Brave chevalier d’Assas” ; “te voilà expirant sous cent baïonnettes, par un effort de courage, par un héroïsme qu’on ne connaît plus de nos jours !” (MAISTRE, 19-- , p. 55).

[...] e tu que choras debaixo dessas palmeiras, infeliz negra! Tu a quem um bárbaro, que sem dúvida não era inglês, traiu e abandonou – que digo? Tu a que ele teve a crueldade de vender como uma vil escrava, apesar do teu amor e dos teus serviços, apesar do fruto da tua ternura que trazes no teu seio. (MAISTRE, 2008, p. 42-43)¹⁹

Se a ironia do narrador-viajante reforça o tom pessimista que atravessa as demais imagens, a frase exclamativa e a interpelação da personagem representada conferem intensidade emotiva ao seu lamento.

A quinta estampa é a imagem de uma pastora a cuidar de seu rebanho nos Alpes. A possível referência, aqui, é ao quadro *La Bergère des Alpes* (1763), de Vernet, cujo tema da pintura é inspirado num dos contos morais de Jean-François Marmontel, *La bergère des Alpes, pastorale en trois actes* (1766), em que é narrada a história de Adélaïde, um jovem nobre forçada a guardar ovelhas após a morte do marido. A personagem revela a sua desgraça ao conde de Fonrose, apontando para a tumba do marido, situada sob a mesma árvore que abrigara seus amores.

é uma jovem pastora que guarda sozinha o seu rebanho no cimo dos Alpes: está sentada num velho tronco de abeto derrubado e embranquecido pelos invernos; seus pés estão cobertos pelas largas folhas de uma moita de cacalia, cujas flores roxas se elevam da sua cabeça. A alfazema, o tomilho, a anêmona, a centáurea, flores de toda espécie, que se cultivam a custo nas nossas estufas e nos nossos jardins e que nascem sobre os Alpes com toda a sua beleza primitiva, formam o tapete brilhante sobre o qual vagueiam as suas ovelhas. [...] Mas, ai!, não tardará a desvanecer-se a doce tranquilidade de que hoje gozas: o demônio da guerra, não contente em assaltar as cidades, vai em breve levar o tumulto e o assombro até o teu retiro solitário. Já os soldados avançam; eu os vejo subirem montanha após montanha e se aproximarem das nuvens – o estrondo do canhão se faz ouvir na alta morada do trovão. (MAISTRE, 2008, p. 43)²⁰

Nesta imagem, aguça-se mais uma vez o olhar do narrador, que procura imprimir em sua descrição verbal o pitoresco do quadro que contempla. A beleza deste é avivada pelos tons de

¹⁹ “Et toi qui pleures sous ces palmiers, malheureuse négresse ! toi qu’un barbare, qui sans doute n’était pas Anglais, a trahie et délaissée ; — que dis-je ? toi qu’il a eu la cruauté de vendre comme une vile esclave malgré ton amour et tes services, malgré le fruit de sa tendresse que tu portes dans ton sein, — je ne passerai point devant ton image sans te rendre l’hommage qui est dû à ta sensibilité et à tes malheurs !” (MAISTRE, 19--, p. 55).

²⁰ “C’est une jeune bergère qui garde toute seule son troupeau sur le sommet des Alpes : elle est assise sur un vieux tronc de sapin renversé et blanchi par les hivers ; ses pieds sont recouverts par de larges feuilles d’une touffe de cacalia, dont la fleur lilas s’élève au-dessus de sa tête. La lavande, le thym, l’anémone, la centaurée, des fleurs de toute espèce, qu’on cultive avec peine dans nos serres et nos jardins, et qui naissent sur les Alpes dans toute leur beauté primitive, forment le tapis brillant sur lequel errent ces brebis. [...] Mais, hélas ! la douce tranquillité dont tu jouis ne tardera pas à s’évanouir : le démon de la guerre, non content de désoler les cités, va bientôt porter le trouble et l’épouvante jusque dans ta retraite solitaire. Déjà les soldats s’avancent ; je les vois gravir de montagnes en montagnes, et s’approcher des nues. — Le bruit du canon se fait entendre dans le séjour élevé du tonnerre” (MAISTRE, 19--, p. 55-56).

branco, sinal do inverno no tronco delido, pelo verde das folhas e pelo colorido brilhante das flores que formam o tapete sobre o qual vagueiam as ovelhas. A minúcia descritiva faz contrastar a beleza do quadro com a imagem terrificante que se projeta na consciência do narrador: à amenidade da representação pastoral, o viajante imagina sobrepor-se o horror da guerra, que vem aniquilá-lo e a seu encanto. Novamente, o que o artista faz é fruir a paisagem externa (ou antes, a paisagem externa representada) de modo a compreendê-la internamente, chegando a uma inferência sobre o desconcerto do mundo; por isso é que aconselha à pastora que fuja – “já não há repouso nesta triste terra” (MAISTRE, 2008, p. 43)²¹.

A sexta estampa é o célebre *Autorretrato* (1506) de Rafael, colocado pelo viajante ao lado do retrato de *La Fornarina* (1518):

Rafael, o teu retrato não podia ser pintado senão por ti mesmo. Quem, se não tu, ousaria tentá-lo? Teu rosto aberto, sensível, espirituoso, anuncia o teu caráter e o teu gênio.

Para ser agradável à tua sombra, coloquei ao pé de ti o retrato de tua amante, a quem todos os homens, de todos os séculos, hão de eternamente pedir conta das sublimes de que tua morte prematura privou as artes. [...] A minha alma, admirando-o, experimenta um movimento de indignação contra essa italiana que preferiu o seu amor ao seu amante, e que apagou no seu seio aquele facho celeste, aquele gênio divino. Infeliz! Não sabias que Rafael tinha anunciado um quadro superior ao da *Transfiguração*? – Não sabias que apertavas em teus braços o favorito da natureza, o pai do entusiasmo, um gênio sublime, um deus? (MAISTRE, 2008, 46-47)²²

O cuidado do narrador consiste menos em comunicar a especificidade dos retratos do que em tecer um comentário de ordem moral. É bastante conhecida a especulação biográfica segundo a qual a bela Margherita Luti, amante de Rafael e filha de um padeiro romano, era imensamente cortejada, o que provocava ciúmes no pintor. A sombra de supostas traições de Fornarina a Rafael até hoje vêm turvar a memória da bela. O pintor morreu aos trinta e sete anos, acometido, acredita-se, de uma febre repentina cujas causas permanecem indescobertas, mas a que muitos associam as perturbações emocionais causadas pela infidelidade da Fornarina. Nesse fragmento, é mais uma vez a traição o que vem mobilizar o lamento do narrador, confirmando sua crença no desconcerto do mundo.

²¹ “il n’est plus de repos sur cette triste terre” (MAISTRE, 19--., p. 56).

²² “*Raphaël ! ton portrait ne pouvait être peint que par toi-même. Quel autre eût osé l’entreprendre ? — Ta figure ouverte, sensible, spirituelle, annonce ton caractère et ton génie. Pour complaire à ton ombre, j’ai placé auprès de toi le portrait de ta maîtresse, à qui tous les hommes de tous les siècles demanderont éternellement compte des ouvrages sublimes dont ta mort prématurée a privé les arts. [...] — Mon âme, en l’admirant, éprouve un mouvement d’indignation contre cette Italienne, qui préféra son amour à son amant, et qui éteignit dans son sein ce flambeau céleste, ce génie divin. Malheureuse ! ne savais-tu donc pas que Raphaël avait annoncé un tableau supérieur à celui de la Transfiguration ? — Ignorais-tu que tu serrais dans tes bras le favori de la nature, le père de l’enthousiasme, un génie sublime, un dieu ?*” (MAISTRE, 19--., p. 59).

O último quadro é o espelho, ao qual, como vimos, o narrador louva como o mais perfeito de todos, em razão de suas inalteráveis imparcialidade e verdade. Após exaltá-lo, pondera a invenção de um “espelho moral”, “onde todos os homens se pudessem ver com os seus vícios e com as suas virtudes” (MAISTRE, 2008, p. 49)²³. Logo, porém, suas reflexões provam-lhe a inutilidade da descoberta, dada a força ilusória do amor-próprio, que impede o homem de ver tanto suas imperfeições físicas quanto suas imperfeições morais:

Ora, como os espelhos comuns anunciam em vão a verdade, e como cada um está contente com a sua cara; como eles não podem fazer conhecer aos homens as suas imperfeições físicas, para que serviria o meu espelho moral? Pouca gente para ele deitaria os olhos e ninguém se reconheceria, exceto os filósofos – e mesmo destes eu duvido um pouco. (MAISTRE, 2008, 49-50)²⁴

O mesmo ceticismo quanto à virtude moral dos homens perpassa o capítulo XV. Nele, o criado Joanneti nota que o retrato de Mme. de Hautcastel, pendurado a uma das paredes do cômodo, parece olhar sempre para si, a despeito da posição em que se encontra no quarto. Intrigado com o fenômeno, o criado solicita ao amo que lhe explique sua razão, ao que este pondera ironicamente a semelhança moral do retrato da amada e seu modelo.

Que raio de luz! Pobre amante! Enquanto te mortificas longe de tua amada, junto à qual já estejas talvez substituído, enquanto fixas avidamente os teus olhos no retrato e imaginas (ao menos em pintura) ser o único para quem ela olha, a pérfida efígie, tão infiel como o original, dirige os seus olhares para tudo o que a rodeia, e sorri para toda gente. Eis uma semelhança moral entre certos retratos e o seu modelo, que nenhum filósofo, nenhum pintor, nenhum observador tinha ainda percebido. Caminho de descobertas em descobertas. (MAISTRE, 2008, p. 31)²⁵

Este momento da obra (o exame das pinturas) é um daqueles em que sua carga ideológica adensa-se e faz ceder o tom descontraído inicial a outro bem mais “sinistro” (MAISTRE, 2008, p. 44). Mesmo naquelas imagens em que o desconcerto do mundo não está propriamente representado, as ponderações do narrador emprestam-lhes as cores escuras do pessimismo e da melancolia. O mote da reclusão forçada é justamente aquilo que possibilita ao narrador fornecer,

²³ “où tous les hommes pourraient se voir avec leurs vices et leurs vertus” (MAISTRE, 19--., p. 61).

²⁴ “Or, puisque les miroirs communs annoncent en vain la vérité, et que chacun est content de sa figure; puisqu'ils ne peuvent faire connaître aux hommes leurs imperfections physiques, à quoi servirait un miroir moral? Peu de monde y jetterait les yeux, et personne ne s'y reconnaîtrait, excepté les philosophes. — J'en doute même un peu” (MAISTRE, 19--., p. 62).

²⁵ “Quel trait de lumière ! Pauvre amant ! tandis que tu te morfonds loin de ta maîtresse, auprès de laquelle tu es peut-être déjà remplacé ; tandis que tu fixes avidement tes yeux sur son portrait et que tu t'imagines (au moins en peinture) être le seul regardé, la perfide effigie, aussi infidèle que l'original, porte ses regards sur tout ce qui l'entoure et sourit à tout le monde. Voilà une ressemblance morale entre certains portraits et leur modèle, qu'aucun philosophe, aucun peintre, aucun observateur n'avait encore aperçue. Je marche de découvertes en découvertes” (MAISTRE, 19--., p. 45).

a partir dessas pequenas narrativas imagéticas, uma visão panorâmica de sua realidade. É curioso que, por vias tão singulares como o exame de certas obras de arte destituídas de correlações temáticas e cronológicas, o narrador consiga fornecer uma imagem consistente de seu tempo, um momento a que não alude diretamente, mas que demonstra ser um período de guerras, mortes e imoralidades. Sabemos que a obra de Maistre dialoga com aquele contexto revolucionário que vem assinalar o que chamamos o início da Era Moderna, porém, frente às profundas alterações no tecido social, a posição do narrador não, é definitivamente, otimista: a revolução mostra-se-lhe em suas faces mais terríficas, significando, entre outros danos, o estilhaçamento dos laços afetivos, a corrupção dos costumes e a disseminação da morte e da dor; todos esses sentidos figuram espalhados ao longo da obra, mas, em nenhum momento, como neste, são tão habilmente congregados pelo olhar aguçado do narrador-pintor.

Entre outros motivos, é por prefigurar na ficção de língua francesa aspectos como o expressivismo da arte, o entrosamento entre artista e natureza e o privilégio da viagem interior, que *Voyage autour de ma chambre* é considerada uma obra fundadora. Seus desdobramentos são localizáveis não só na ficção romântica que então se anunciava, como também em boa parte da literatura moderna – é sobretudo uma viagem interior o que encontramos em Proust, Joyce ou Woolf. E à presença da pintura deve-se muito desse estatuto fundador: através dela, a narrativa de Xavier de Maistre recupera o componente visual que a limitação espaciotemporal subtrai; pode-se mesmo dizer que muito da “nova maneira de viajar” introduzida pela narrativa se cumpre por seu intermédio.

Isso porque a pintura na obra de Xavier de Maistre é tanto um estilo de representação narrativa quanto uma via de observação crítica da realidade histórica. Como modo de escrita, sua presença impregna o discurso de luz e cor. No interior do mundo ficcional, sob a forma de nuances cromáticas, influi determinantemente sobre as disposições psicológicas do narrador protagonista. Ao fazer da natureza evocada e pintada a sua companheira sentimental, este experimenta os mais diversos estados de espírito e demonstra serem as fronteiras de sua imaginação muito mais maleáveis do que as fronteiras físicas. Já o recurso do viajante à observação da paisagem por meio dos retratos e estampas, ao facultar à viagem o componente básico da descrição de uma certa realidade, confere à obra muito de sua tonalidade crítica, como se nos dissesse que não é preciso sair o homem em longas jornadas para comunicar as particularidades de sua terra. Para isto, basta o próprio homem, ou antes, o próprio artista – se este é capaz de exprimir o sentimento que lhe inspiram “os bosques sombrios” (MAISTRE, 2008, p. 20) de seu tempo, é igualmente capaz de transcender todos os limites materiais.

Referências

- ASSIS, Machado de. “Memórias póstumas de Brás Cubas”. In: _____. *Obra completa*. v. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- FACIOLI, Valentin. “O romance da contraviagem”. In: MAISTRE, Xavier de. *Viagem à roda do meu quarto e Expedição noturna à roda do meu quarto*. Trad. Marques Rebelo. São Paulo: Estação Liberdade, 2008. p. 153-162.
- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Lisboa: Europa-América, 1972.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- MAISTRE, Xavier de. “La jeune sibérienne”. In: *Œuvres complètes de Xavier de Maistre*. Paris: Flammarion, 19--. p. 234-311.
- MAISTRE, Xavier de. *Viagem à roda do meu quarto e Expedição noturna à roda do meu quarto*. Trad. Marques Rebelo. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.
- _____. *Viagem em volta do meu quarto*. Intr., trad. e notas de Sandra M. Stroparo. Hedra: São Paulo, 2009. _____. “Voyage autour de ma chambre”. In: *Œuvres complètes de Xavier de Maistre*. Paris: Flammarion, 19--. p. 3-95.
- NUNES, Benedito. “A Visão Romântica”. In: GUINSBURG, Jaime. *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993. p. 51-75.
- SAINT-BEUVE, M. “Notice sur le Comte Xavier de Maistre”. In: MAISTRE, Xavier de. *Œuvres Complètes du Comte Xavier de Maistre*, M. Sainte-Beuve (notices). Paris: Garnier Frères, 1911. p. 1-40.

Recebido em: 04/07/2018

Aprovado em: 21/09/2018